



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Replica productions – teatralne kopiuj-wklej?

**Author:** Jacek Mikołajczyk

**Citation style:** Mikołajczyk Jacek. (2019). Replica productions – teatralne kopiuj-wklej?. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 303-312). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## ***Replica productions* – teatralne kopiuj-wklej?**

Kiedy uczestniczyłem w Teatrze Starym w Lublinie w dyskusji na temat musicalu jako gatunku teatralnego i filmowego, prowadzący – redaktor Łukasz Drewniak – zapytał mnie, jakie właściwie jest w musicalu zadanie reżysera, skoro zasadniczo musi się on ściśle trzymać wyznaczonego tekstu i muzyki, podążać za chronologią scen, skoro nie dopuszcza się możliwości ingerencji w materiał. „Przecież w tym jest dla reżysera największy fun” – dodał Drewniak. Dopytywałem, z czego właściwie reżyser musicalowy czerpie satysfakcję w ramach procesu twórczego. Podczas rozmów z dziennikarzami na temat produkcji musicalowych bardzo często spotykam się również z pytaniem o mityczny „format”, czyli o to, na ile inscenizacja musicalu jest dziełem oryginalnym, a na ile kopią produkcji broadwayowskich czy westendowskich. W polskiej tradycji teatralnej owe „formaty” są wynalazkiem na tyle osobliwym, że u wielu wywołują szczególną fascynację oraz przypuszczenie graniczące z pewnością, że muzyczno-teatralne dzieło nie jest samodzielne pod względem inscenizacyjnym. Warto uporządkować wspomniane opinie i przekonania oraz wyjaśnić, na jakich warunkach udziela się licencji na wystawianie musicali, a także jakim marginesem swobody dysponują twórcy musicali (ich reżyserzy), ponadto przybliżyć historię i znaczenie terminów „produkcja oryginalna” i „produkcja typu *non-replica*”.

Prawami do większości musicalowych tytułów zarządzają wyspecjalizowane agencje. Największą spośród nich jest MTI Shows, założona w 1952 roku przez kompozytora i autora tekstów piosenek Franka Loessera<sup>1</sup>. W swoim katalogu MTI

---

<sup>1</sup> Zob. *Setting the Stage for Over 60 Years, About Us*. <https://www.mtishows.com/about/history> [accessed: 19.12.2017].

Shows ma takie tytuły, jak: *Skrzypek na dachu*, *Hairspray*, *Mamma Mia!*, *Miss Saigon* czy *Rent*. Reprezentuje również Stephena Sondheima oraz oferuje musicaly licencjonowane przez Disney Theatrical Productions, między innymi *Piękną i Bestię*, *Mary Poppins* czy *Tarzana*. Agencja ta dynamicznie poszerza swoją ofertę o musicaly najnowsze, niedawne hity broadwayowskie, przejmując do nich prawa czasem jeszcze w trakcie ich eksploatacji w Nowym Jorku czy w Londynie. Podobnie działa znacznie młodsza, założona w 2006 roku agencja Theatrical Rights Worldwide, oferująca pośrednictwo w zakupie praw do takich przebojów, jak *Grease*, *Rodzina Addamsów* czy *Spamalot*<sup>2</sup>. W jej katalogu można również znaleźć sporo tytułów off-broadwayowskich. Z kolei agencja The Rodgers Hammerstein Organization zarządza przede wszystkim dorobkiem swoich założycieli, których nazwiska figurują w nazwie firmy. Głównie klasycznymi tytułami dysponuje Tams-Witmark Music Library, Inc., działająca na rynku od 1925 roku<sup>3</sup>. Z kolei prawami do musicali Andrew Lloyd Webbera zarządza jego korporacja Really Useful Group, która ostatnio nawiązała bliską współpracę z MTI. Sporym musicalowym katalogiem szczyci się także agencja Samuel French, zasadniczo specjalizująca się w pośrednictwie zakupów licencji sztuk teatralnych.

Wymienione agencje udzielają zespołom teatralnym licencji typu *non-replica show*. W umowach licencyjnych zastrzega się najczęściej, że licencjobiorca musi zachować tak zwanego ducha utworu, a także że nie ma prawa wprowadzać poprawek do tekstu i muzyki utworu, zmieniać go, skracać czy uzupełniać bez wyraźnej zgody licencjodawcy. Drobne zmiany wprowadzone w utworze mogą wynikać wyłącznie ze specyfiki języka danego kraju, przy czym tłumaczenie utworu każdorazowo musi zostać zaakceptowane przez agencję. Najczęściej żąda ona wtórnego dosłownego tłumaczenia z języka, w jakim będzie wykonywany spektakl, na angielski. Nie należą do rzadkości przypadki odrzucenia przekładu lub żądania zbliżenia go do oryginału na przykład w zakresie tłumaczenia nazw własnych, geograficznych czy przywoływanych w tekście ikon kultury, znanych doskonale odbiorcy amerykańskiemu, ale już niekoniecznie widzowi z innego kraju<sup>4</sup>. Masowe udzie-

<sup>2</sup> *Theatrical Rights. About.* <http://www.theatricalrights.com/about/> [accessed: 19.12.2017].

<sup>3</sup> *Tams Witmark. About.* <http://www.tamswitmark.com/about/> [accessed: 19.12.2017].

<sup>4</sup> Opisuję tu własne doświadczenia z przekładem musicali, na przykład tłumaczenia *The Addams Family*. Początkowo agencja odrzuciła wszystkie poprawki oryginału mające na celu wprowadzenie znanych polskiemu widzowi lokalizacji oraz odniesień kulturowych.

lanie licencji, brak indywidualnego podejścia do danej produkcji skutkują często odrzucaniem nawet uzasadnionych próśb o możliwość wprowadzenia drobnych poprawek, a już większe skróty czy zmiany w strukturze tekstu są wykluczone.

Łagodniej agencje traktują kwestie muzyczne. Transponowanie utworów czy wprowadzanie zmian muzycznych bez zgody właściciela praw są – co oczywiste – zabronione, ale można uzyskać aprobatę proponowanych korekt, zwłaszcza że często występują poważne różnice między poszczególnymi wersjami wykonywanych musicali, oryginałem i wznowieniem czy broadwayowską i londyńską realizacją. Niestety, agencje najczęściej dysponują materiałami muzycznymi konkretnej produkcji i wybór, jaki ma licencjobiorca, jest pod tym względem ograniczony. Agencja zastrzega sobie w umowie prawo do kontroli wykonania danego utworu na koszt licencjodawcy oraz możliwość zdjęcia tytułu z afisza w wypadku naruszenia praw autorskich. W przypadku niektórych tytułów, zwłaszcza z katalogu Disneya, istnieje możliwość wykorzystania w spektaklu dostarczonych przez agencję nagrań podkładów muzycznych, a zatem grania z półplaybacku.

Inaczej wygląda kwestia kształtu scenicznego danego musicalu. Twórcy nie muszą podążać za rozwiązaniami broadwayowskimi czy westendowskimi, co więcej, najczęściej umowy wyraźnie zakazują tego typu zabiegów. Scenografia, kostiumy oraz rozwiązania inscenizacyjne muszą być dziełami oryginalnymi, najlepiej odmiennymi od tych zastosowanych w licencjonowanych produkcjach. Zapisy umów dotyczące kwestii scenicznych zasadniczo są dosyć ogólne, zdarza się jednak, że licencjodawca uzależnia swoją zgodę na wystawienie musicalu od akceptacji projektów kostiumów czy dekoracji, a nawet całej – nowej – inscenizacji. Tak było przy produkcjach *non-replica* megamusicali wystawianych przez Teatr Roma w Warszawie (między innymi *Upiór w operze*, *Les Misérables*), podobne praktyki stosuje reprezentowany przez MTI Disney. Na przykład po premierze *Tarzana* w 2012 roku w Gliwickim Teatrze Muzycznym, choć agencja zaakceptowała projekty dekoracji i kostiumów do spektaklu, jej przedstawiciel zgłosił do nich zastrzeżenia i zarzucił realizatorom zbyt silne wzorowanie się na produkcji oryginalnej. Na szczęście spór udało się rozstrzygnąć polubownie. W niektórych umowach licencyjnych, zwłaszcza dotyczących tytułów należących do reprezentowanej przez MTI korporacji Cameron Mackintosh LTD (między innymi *Koty*, *Les Misérables*, *The Witches of Eastwick*), pojawia się zapis określający konieczność akceptacji

przez licencjodawcę koncepcji reżyserskiej, projektów dekoracji i kostiumów, obsady oraz wszystkich materiałów reklamowych używanych przez licencjobiorcę.

Wystawianie niemal wszystkich produkowanych w Polsce musicali opiera się na tego typu umowach. Polskie inscenizacje są więc produkcjami autorskimi, a nie kopiami pierwszych realizacji wystawianych utworów. Co więcej, w naszych warunkach kopie oryginalnych produkcji światowych hitów wydają się wręcz niemożliwe ze względów technicznych, finansowych, a czasem obsadowych. Musicale w Polsce – z wyjątkiem tych wystawianych w warszawskiej Romie – grane są w systemie repertuarowym, zakładającym zmienność tytułów na miesięcznym afiszu teatru, w odróżnieniu od systemu eksploatacyjnego, w którym dany tytuł jest wystawiany od premiery aż do tak zwanego zgrania, czasem przez kilka czy nawet kilkadziesiąt lat. Ten drugi system zachęca wprost do dużych inwestycji w przedstawienie, które w tak długim czasie eksploatacji mają szansę się zwrócić. Brak konieczności częstych zmian dekoracji pozwala również dokonywać głębokich ingerencji w sam budynek teatru. Na Broadwayu zdarza się, że teatry są przebudowywane na potrzeby konkretnej produkcji. W Polsce w większości teatrów muzycznych realizatorzy nie mogą sobie pozwolić na taki rozmach.

Niektóre musicalowe tytuły udostępniane są jednak wyłącznie jako repliki, przeniesienia oryginalnych inscenizacji broadwayowskich czy westendowskich. Dotyczy to przeważnie megamusicali, flagowych tytułów największych światowych korporacji, przy czym najczęściej utwory produkowane w ten sposób nie są dostępne jako potencjalne produkcje *non-replica*. Stąd na przykład brak możliwości wystawienia w Polsce disneyowskiego *Króla Lwa* czy musicalu *Wicked*. Warto dodać, że wielkie produkcje Teatru Roma były pierwszymi na świecie, jak w wypadku *Kotów*, czy jednymi z pierwszych, jak przy *Mamma Mia!*, autorskimi realizacjami wystawianych tytułów – rzecz jasna, zaraz po wersjach oryginalnych.

W ten sposób musicale były zresztą produkowane przez całe dziesięciolecia. Niemieckie, francuskie, hiszpańskie czy polskie premiery były spektaklami autorskimi, oczywiście przy wykorzystaniu materiałów dostarczonych przez właścicieli praw autorskich i ze wskazanymi zastrzeżeniami. Odmiennie wyglądały relacje między Broadwayem a West Endem. Często w Londynie powtarzano obsady musicalowych hitów, jak w przypadku *My Fair Lady* w 1958 roku w Drury Lane, w którym wystąpili ci sami odtwórcy najważniejszych ról, co w realizacji musicalu

na Broadwayu: Rex Harrison, Julie Andrews i inni. Z kolei premierę *Hair* przygotował w Londynie w 1968 roku broadwayowski zespół realizatorów. *Jesus Christ Superstar* jednak, wyreżyserowany przez Toma O'Horgana i wystawiony w Nowym Jorku w 1971 roku, rok później miał londyńską premierę w innej realizacji (musical reżyserował Jim Sharman).

Musicalowe „repliki” pojawiły się dopiero w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia wraz z inwazją tak zwanego megamusicalu najpierw na sceny londyńskie i nowojorskie, a później światowe. Ten typ musicalu Stacy Wolf określiła jako „nowy styl teatru muzycznego, wprowadzony przez producenta Camerona Mackintosha i zdominowany przez dzieła kompozytora Andrew Lloyd Webbera”, wyróżniający się „monumentalnymi dekoracjami, spektakularnymi efektami świetlnymi, w całości śpiewaną partyturą, opartą na przystępnej popowej i rockowej muzyce i skupioną wokół kilku tematów muzycznych, powtarzanych tak, by stworzyć wrażenie dźwiękowego bogactwa, o żywiołowej orkiestracji i potężnej sile emocjonalnej”<sup>5</sup>. Pierwszym megamusicałem były *Koty*, których premiera odbyła się w Londynie w 1981 roku. Kolejne – *Les Misérables*, *Upiór w operze*, *Miss Saigon*, *Król Lew* i inne – zdominowały musicalową scenę w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Nie tylko zresztą zdominowały, lecz także silnie odmieniły. Mackintosh wyznaczył na lata nowy styl produkcji – spektakl teatralny zamienił się w swego rodzaju komercyjny produkt, sprzedawany na masową skalę. Bilety wchodziły do sprzedaży na wiele miesięcy przed premierą, przedsprzedaży towarzyszyła agresywna kampania reklamowa, a samo przedstawienie było obudowane wtórnymi produktami – sprzedawano pamiątki, rejestracje audio, a potem również wideo, materiały reklamowe; w rezultacie musical stawał się globalną marką, zdolną funkcjonować na rynku teatralnym przez całe dziesięciolecie<sup>6</sup>.

W dominującym modelu produkcji, zwłaszcza w przypadku musicali Mackintosha, zakładano premierę danego musicalu najpierw na West Endzie, a następnie, rok lub kilka lat później, na Broadwayu. Zasadniczo broadwayowska inscenizacja była nieco zmodyfikowaną wersją premiery londyńskiej, przygotowywaną przez

<sup>5</sup> S. WOLF: *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*. E-book. Mobi. Oxford–New York 2011, loc. 2628, tłum. – J.M.

<sup>6</sup> Zob. J. STERNFELD: *The Megamusical*. Bloomington 2006, s. 1–5.

to samo grono realizatorów z wykorzystaniem tej samej inscenizacji i najczęściej z udziałem tych samych międzynarodowych gwiazd czy w ogóle odtwórców głównych ról. Zmieniał się, rzecz jasna, zespół – w końcu nowojorskie premiery odbywały się w czasie, kiedy dany tytuł ciągle był eksploatowany w Londynie. Nie unikano jednak pewnych modyfikacji. Na przykład w broadwayowskiej wersji *Kotów*, czterokrotnie droższej od londyńskiej, przebudowano nowojorski teatr Winter Garden – scenę otoczono z trzech stron widownią i nadano nowy rozmach scenie ze statkiem piratów. Webber przerobił również niektóre numery muzyczne oraz zmienił imiona kilkorgu kocim bohaterom<sup>7</sup>. Nieco upraszczając, można stwierdzić, że londyńskie premiery były rozbudowanymi próbnymi przedstawieniami przed wystawieniem ostatecznej wersji produkcji na Broadwayu, której nadawano status megaprzeboju.

Mackintosh postanowił, że zamiast udzielać licencji na musicale lokalnym producentom, będzie eksportował własne przedstawienia w dokładnie takiej postaci, w jakiej grane były na Broadwayu. Musicals takie jak *Koty*, *Upiór w operze* i *Les Misérables* miały być odtąd replikowane w największych światowych metropoliach – w Toronto, Tokio czy Seulu. Producent wysyłał tam własny zespół realizatorów, który miał zadbać o to, by „nowe” spektakle pod każdym względem przypominały premierę broadwayowską. W ten sposób narodziła się idea *replica productions*, zaadaptowana następnie przez kolejne korporacje, między innymi przez Disneya. Zmienną w tego typu produkcjach był język prezentacji utworu oraz zespół wykonawców; kostiumy, scenografia, ustawienia reżyserskie, interpretacje aktorskie, układy choreograficzne, jak i takie zewnętrzne wobec samego spektaklu elementy, jak logo, zasadniczo powtarzały się w kolejnych realizacjach.

Jonathan Burston nazwał te produkcje teatralnym fordyzmem<sup>8</sup>. Przeboje Mackintosha i Webbera zyskały ogromną popularność, wzrosło także globalne zapotrzebowanie na kolejne realizacje ich tytułów. Najszybciej i najefektywniej zaspokoić ten popyt można było dzięki „klonowaniu” – jak to określił sam Webber – własnych przedstawień. Nie bez wpływu na ten proces pozostawała stopniowa technicyzacja muzyczno-teatralnych inscenizacji. Komputerowe ustawienia światła oraz nagłośnienia, mechanizacja zmian scenograficznych, również

<sup>7</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>8</sup> J. BURSTON: *Recombinant Broadway*. „Continuum” 2009, vol. 23, no. 2, s. 161.



zapisywanych w pamięci komputera, a także odejście megamusicalu od mieszanej śpiewno-mówionej konwencji na rzecz dialogów śpiewanych na modłę operową umożliwiły dosyć dokładną replikację oryginalnych przedstawień na nowych scenach. Fordyzm, jak się okazuje, objął zresztą również grę aktorską oraz ustawienia sceniczne. Z jednej strony było to właściwie konieczne w przypadku spektakli eksploatowanych przez kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt lat. Od aktorów zastępujących swoich poprzedników w danych rolach nie oczekiwano własnego, twórczego wkładu w interpretację postaci, ale dokładnego odwzorowania gestów, ruchów oraz intonacji wykonawców premierowych. Z drugiej strony podobną strategię przyjęto w replikach powstających w światowych metropoliach; realizatorzy replikowanych produkcji – jak wspominałem, najczęściej ci sami, co wersji premierowych – również dbali o to, by odstępstw od oryginału było jak najmniej.

Oczywiście, w praktyce musiały występować różnice pomiędzy poszczególnymi pozornie identycznymi realizacjami. Sam widziałem moskiewską wersję musicalu *Mamma mia!*, która pod względem realizacyjnym mocno ustępowała widowiskowemu londyńskiemu oryginałowi. Te same dekoracje były oświetlone w uproszczony sposób, co pewnie wynikało z ograniczonych środków finansowych i możliwości technicznych moskiewskiego teatru. Również producenci adaptujący model Mackintosha w różny sposób podchodzili do kwestii identyczności kolejnych replik. Na przykład – jak zauważa Stacy Wolf – realizatorzy *Wicked* dopuszczali indywidualne kreacje aktorskie w kolejnych spektaklach, ponieważ pragnęli zachować raczej ducha oryginału niż jego literę i stawiali przede wszystkim na aktorski autentyzm<sup>9</sup>.

Na marginesie dodam, że w polskim teatrze mieliśmy do czynienia tylko z jedną prawdziwą repliką – premierą *Les Misérables* w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 1989 roku. Realizacja była kopią spektaklu oryginalnego, nadzorowaną przez samego Camerona Mackintosha. Zespół pracujący nad premierową wersją musicalu tworzył również *Taniec wampirów* w warszawskiej Romie w 2005 roku – spektakl wyreżyserował Cornelius Balthus, który był asystentem Romana Polańskiego przy produkcji musicalu w Stuttgarcie w 2001 roku. Także *Shrek* z 2011 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni był do pewnego stopnia kopią oryginału. Z kolei wersja *Upiora w operze* Andrew Lloyd Webbera z 2013 roku, której

<sup>9</sup> S. WOLF: *Changed for Good...*



premiera odbyła się w Operze Podlaskiej w Białymstoku, była repliką inscenizacji warszawskiej Romy. Technikę „kopiuj-wklej” udało się nam zatem przekopiować na polski grunt.

Jak wspominałem, większość ograniczeń wynikających ze specyfiki *replica productions* nie dotyczy polskich realizacji. Okazuje się jednak, że również w ramach tradycyjnie licencjonowanych przedstawień agencje potrafią wprowadzać różnego rodzaju ograniczenia, a nawet zamykać „nieortodoksyjne” spektakle. Jessica Hillman w artykule *Tradition or Travesty? Radical Reinterpretations of the Musical Theatre Canon*<sup>10</sup> opisuje dwa takie przypadki. Pierwszym była produkcja *Dźwięków muzyki* Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II w Hangar Theatre w miejscowości Ithaca w stanie Nowy Jork z 2002 roku. Musical ten opowiada o losach kapitana von Trappa oraz jego siedmiorga dzieci tuż przed anszlusem Austrii przez hitlerowskie Niemcy w 1938 roku i po tym wydarzeniu. Reżyser Kevin Moriarty umieścił akcję spektaklu na stercie gruzów europejskiego miasta – na wypalonej klatce schodowej zbombardowanego kościoła. Po scenie walały się odpadki. Miała to być wizja świata po ataku terrorystycznym z 11 września. Z kolei w 2003 roku Amanda Dehnert wyreżyserowała w Trinity Repertory Company w Providence klasyczny musical *Annie* Charlesa Strouse’a. W realizacji tej odmiana losu tytułowej sierotki – jej adopcja przez milionera, znalezienie nowego domu i cały bajkowy *happy end* – została ujęta w ramy snu bohaterki, która budziła się z niego pod koniec spektaklu. W obu wypadkach agencje reprezentujące autorów zmusiły realizatorów do rezygnacji z „radykalnych” – zdaniem agencji – rozwiązań. Warto dodać, że Moriarty poza rekonceptualizacją sielskiego oryginału wprowadził do tekstu sporo zmian, co umożliwiło licencjodawcy interwencję. W realizacji Dehnert tekst oryginału pozostał jednak niezmieniony, dodano tylko teatralną ramę. Tymczasem prawnicy MTI Shows zinterpretowali ją jako nielegalną „wstawkę”, która całkowicie zmieniała wymowę oryginału. Przedstawiciele agencji argumentowali swoją decyzję zamknięcia przedstawienia chęcią obrony marki, za jaką uznawali konkretny musicalowy tytuł. Byli zdania, że w przypadku zreinterpretowanych realizacji wizerunek marki zostałby narażony na szwank.

<sup>10</sup> J. HILLMAN: *Tradition or Travesty? Radical Reinterpretations of the Musical Theatre Canon*. „Theatre Topics” 2010, vol. 20, no. 1, s. 1–10.

Musical jest ciągle relatywnie młodym gatunkiem teatralnym. W Polsce kilka tytułów musicalowych doczekało się wprawdzie statusu klasyki, niemniej największe i najgłośniejsze realizacje tego gatunku to ciągle polskie prapremiery lub też premiery utworów względnie nowych. Jako takie niekoniecznie zachęcają reżyserów do radykalnych reinterpretacji. W praktyce wystawia się po prostu tytuły, które z takich czy innych względów wydają się aktualne, bądź nowości. Zakorzenie musicalu w tradycji teatru komercyjnego także nie zachęca do nieortodoksyjnych scenicznych interpretacji. Gatunek ten ciągle uznawany jest za rozrywkowy, co najczęściej skłania reżyserów do skupiania się na efektach wizualnych czy widowiskowych oraz na sprawnym „zarządzaniu” szeroko pojętą sceniczną maszyną (do której zaliczam w tym momencie również wykonawców). Krytyczny potencjał musicali ujawnia się najczęściej w dziełach najnowszych, których przekazu zasadniczo nie trzeba wzmacniać reżyserskimi ingerencjami w muzyczno-dramatyczny materiał. Same musicale nie są też na tyle zakorzenione w zbiorowej świadomości i pamięci polskich widzów, by radykalne reinterpretacje realizacji tego gatunku były w stanie wywołać u odbiorców emocjonalną reakcję. W każdym razie, moim zdaniem, nie mają potencjału, by przyciągnąć reżyserów zainteresowanych burzeniem skostniałych interpretacyjnych tradycji.

Pozostają jednak pytania: Co się stanie, gdy wygasną prawa autorskie pierwszych klasycznych tytułów musicalowych i wejdą one do domeny publicznej? Czy musicalowy kanon utworzy się na reżyserskie interpretacje podobnie jak to się stało w operze?

## Bibliografia

- BURSTON J.: *Recombinant Broadway*. „Continuum” 2009, vol. 23, no. 2.
- HILLMAN J.: *Tradition or Travesty? Radical Reinterpretations of the Musical Theatre Canon*. „Theatre Topics” 2010, vol. 20, no. 1.
- Setting the Stage for Over 60 Years, About Us*. <https://www.mtishows.com/about/history> [accessed: 19.12.2017].
- STERNFELD J.: *The Megamusical*. Bloomington 2006.
- Tams Witmark. *About*. <http://www.tamswitmark.com/about/> [accessed: 19.12.2017].
- Theatrical Rights*. *About*. <http://www.theatricalrights.com/about/> [accessed: 19.12.2017].

WOLF S.: *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*. E-book. Mobi. Oxford–New York 2011.

Jacek Mikołajczyk

### Replica Productions – Theatrical Copy-Paste?

**Summary:** The article discusses the phenomenon of replica productions of original productions in musical theatre. The author describes the rules operative in licensing musical titles of non-replica type, i.e., most of the productions in Polish musical theatre. The agreements between theatres and agencies managing copyrights for musicals usually require preserving the original text and music, but grant freedom in matters concerned with staging, though in certain cases the agencies also reserve the right to control other aspects of the production and its promotional framework. Then, the author describes the phenomenon of replica productions itself, i.e. their appearance in the world's greatest musical centers with staging resembling the original productions, most frequently prepared by the same team as responsible for the latter. The final part of the text discusses cases of interference of musical agencies in non-replica staging which reinterpret the message of the original works.

**Keywords:** musical, replica-production, megamusical

Jacek Mikołajczyk

### Replik-Produktionen – „Kopieren – Einfügen“ im Theater?

**Zusammenfassung:** Der Beitrag betrifft Replik-Schauspiele als Nachschöpfungen der originellen Inszenierungen im Musiktheater. Der Verfasser beschreibt die bei Lizenzierung der „non-replica“-Musicals geltenden Grundsätze. Die zwischen den Theatern und den Agenturen für Urheberrechtsschutz geschlossenen Verträge erzwingen meistens, dass Text und Musik in origineller Form beachtet werden; die mit Inszenierungsform verbundenen Fragen dagegen dürfen nach Belieben gelöst werden, obwohl sich die Agenturen in bestimmten Fällen auch vorbehalten, andere Aspekte des Musicals und dessen Sonderaktionsrahmen überprüfen zu können. Der Verfasser schildert das Phänomen der Repliken der Musicals, welche in den größten Musiktheatern der Welt in der dem Original nahen Inszenierungsform aufgeführt werden. Im Schlussteil des Beitrags werden solche Fälle dargestellt, in denen es seitens Agenturen für Urheberschutz zum Eingriff in „non-replica“ Inszenierungen der Musicals kam.

**Schlüsselwörter:** Musical, Replik-Produktionen (*replic productions*), Megamusical